

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ І ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ПОЛЬСЬКІЙ І РОСІЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

Леонід ЗАКАЛЮЖНИЙ

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Статтю присвячено інтермедіальності драматургії в дискурсі постдраматичного театру (Г.-Т. Леманн), який передбачає активну взаємодію тексту з пластичними мистецтвами й медіа. На прикладі п'єс В. Дурненкова і М. Дурненкова, Я. Кляти, А. Мілевського, П. Пряжка, О. Слаповського та ін. інтермедіальність розглядається як жанротворчий чинник у сучасній польській і російській драматургії.

Ключові слова: драматургія, жанр, інтермедіальність, медіа, постдраматичний театр

Статья посвящена интермедиальности драматургии в дискурсе постдраматического театра (Х.-Т. Леман), который предполагает активное взаимодействие текста с пластическими искусствами и медиа. На примере пьес В. Дурненкова и М. Дурненкова, Я. Кляты, А. Милевского, П. Пряжко, А. Слаповского и др. интермедиальность рассматривается как жанрообразующий фактор в современной польской и российской драматургии.

Ключевые слова: драматургия, жанр, интермедиальность, медиа, постдраматический театр

The article addresses the topic of intermediality of dramaturgy in the discourse of a postdramatic theatre (H.-T. Lehmann), which implies a close interaction of text with visual art and media. Intermediality is being viewed as a genre-forming factor in a modern Russian and Polish dramaturgy through the plays of V. Durnenkov, M. Durnenkov, J. Kliata, A. Milevskiy, P. Pryazhko and A. Slapovskiy.

Key words: dramaturgy, genre, intermediality, media, postdramatic theatre

У знаменитій праці “Галактика Гутенберга”, яка з’явилася 1962 року, канадський філософ М. Маклюен, розвиваючи думку про вплив способів і засобів комунікації на людину й суспільство, проголосив кінець епохи фонетичного алфавіту й книгодрукування та стрімке повернення в “аудіальний світ одночасних подій і всезагальної свідомості” [5, с. 43]. Майже через чотири десятиліття відомий німецький театрознавець Г.-Т. Леманн у книзі “Постдраматичний театр” (1999 р.) зауважив, що із кінцем “Галактики Гутенберга” письмовий текст і книга опинилися під питанням, спосіб рецепції творів мистецтва кардинально змінився – на зміну лінійному та послідовному сприйняттю прийшло одночасне й поліперспективне сприйняття, а внаслідок розширення влади й повсюдної присутності медіа в повсякденному житті людей, починаючи з 70-х років ХХ століття,

постав новий театральний дискурс [3, с. 38].

Принципова відмінність постдраматичного театру від попередніх театральних форм, за Г.-Т. Леманном, – відмова від текстоцентричності, тобто втрата текстом функції домінуючого елемента, що підпорядковує та структурує всі інші. У постдраматичному театрі, який передбачає активну взаємодію з пластичними мистецтвами й медіа, текст є лише рівноправним елементом жестикуального, музичного, візуального тощо взаємопов'язаного цілого [3, с. 75]. Невипадково Г.-Т. Леманн, який загалом не вживає термін “інтермедіальність”, запропонований іншим німецьким ученим О. Ханзен-Леве (1983 р.), протиставляючи “драматичний текст” і “театральний текст”, а також розглядаючи постдраматичний театр як “місце зустрічі різних мистецтв” [3, с. 50], присвячує окремі розділи своєї монографії “музикалізації”, “візуальній драматургії”, “тілесності” окресленого в ній феномена.

Якщо проблема синтетичного характеру, а відповідно, й інтермедіальності постдраматичного театру давно стала об'єктом наукових студій у Польщі та Росії, про що, як і переклад праці Г.-Т. Леманна польською та російською мовами, свідчать численні круглі столи, статті та розлогі публікації в журналах “НЛО” (2011 р.) [6], “Вопросы театра” (2011 р.) [1], “Театр” (2013 р.) [11] та ін., то питання про інтермедіальність сучасної драматургії залишається актуальним для літературознавства. Частково лакуну заповнили розвідки польського театрознавця й театального критика Р. Павловського, який розглядає інтермедіальність сучасної польської драматургії крізь призму “нового героя” – представника світу мас-медіа [14, с. 9], а також у контексті двох стратегічних ліній польської драматургії 2000-х років – “неореалізму” або документального театру й напрямку, що тяжіє до концепції Г.-Т. Леманна або ж “постдрами” [7, с. 21]. Звертається до означеної проблеми і єдина на сьогодні монографія, присвячена феномену російської “нової драми”, “Перформанси насильства” (2013 р.), автори якої – М. Липовецький і Б. Боймерс – слідом за Н. Луманом тлумачать “media” дуже широко й з огляду на об'єкт дослідження, винесений у назву книги, розглядають прояви інтермедіальності як вивчення драматургами насильницьких функцій створеної за посередництва мас-медіа “гіперреальності симулякра” [4, с. 218].

Утім, польська й російська драматургія 2000-х років, намагаючись зняти напруження між літературним і театральним дискурсом, звертається до перформансу, пластичних мистецтв, музики, кіно, відео, телебачення й нових медіа, внаслідок чого драматургічні тексти набувають інтермедіального характеру. Про це свідчить творчість польських драматургів М. Вальчака (“Пісочниця”), Я. Кляти (“Посмішка грейпфрута”), Д. Масловської (“Двоє бідних румунів, які розмовляють польською”), А. Мілевського (“Останнє слово або патологія невинності”), а також представників російської “нової драми” І. Вирипаєва (“Кисень”), В. Дурненкова й М. Дурненкова (“Червона чашка”, “Віднімання землі”), О. Слаповського (“Дім на злам”, “Формат”) та ін. Причому,

йдеться не про квазібрехтівські прийоми, як-от зазначене в ремарках або авторських коментарях включення кінопроекцій чи телевізійних екранів в структуру п'єси, а насамперед про реакцію сучасної драми на виклики постдраматичного театру, а отже – транспозицію з однієї знакової системи в іншу внаслідок взаємодії екстрахудожніх дискурсів.

Одним із проявів *інтермедіальності* в сучасній польській і російській драматургії є включення до структури творів елементів, що репрезентують телебачення, кіно або інтернет. Так, у п'єсі білоруського драматурга П. Пряжка “Труси” моделюється спілкування в централізованій службі миттєвого обміну повідомленнями мережі Інтернет (ICQ):

“Квартира Нини. Нина и ее друг по переписке ходят между трусов, не замечая друг друга. <...> Нина и друг по переписке беседуют, не замечая друг друга.

Нина. Привет, Сенека. Я очень рада тебя слышать.

Друг. Привет, Мерелин. Как дела?

Нина. Всегда может быть чуточку хуже, смайлик. Все сцуки, смайлик. Главное, что ты снова со мной.

Друг. Я всегда с тобой, Мерелин. <...>

Нина. Ты мог бы спасти человека?

Друг. Нет, смайлик.

Нина. А меня мог бы спасти?

Друг. Конечно нет, смайлик.

Нина. Спасибо тебе, Сенека. Я тебя люблю.

Друг. И я тебя, Мерелин.

Нина. Честно.

Друг. Абсолютно.

Нина. Напиши это еще раз.

Друг. Мерелин, я тебя люблю, твой Сенека. Пик-пик-пик-пик” [8, с. 395].

Те, як реалізувати наведений діалог на сцені, підказує репліка головної героїні: *“Я очень рада тебя слышать”*. Труси, що їх із маніакальною пристрасстю колекціонує Ніна в однойменній п'єсі, уособлюють “речизм” сучасної людини, яка, потребуючи краси, прагне компенсувати її відсутність привласненням розрекламованого й популярного продукту. Так само спілкування за допомогою “аськи” із віртуальним другом Сенекою, який не може замінити головній героїні відсутність справжньої дружби, є своєрідним симулякром реальності.

До подібних прийомів вдається польський драматург і режисер Я. Клята, у п'єсі якого “Посмішка грейпфрута” (“Uśmiech grejpruta”) персонажі, що існують у віртуальному світі медіа, не просто позбавлені імен, а номіновані символами, де % – “езотеричний креатор нових світів запахів”,

& – “митець мультимедійний”, < – “чемпіон світу з боксу в суперважкій вазі”, а \$ й @ – журналісти, котрі мають “повідомити світові Дуже Важливу Новину з Ватикану” [12, с. 100], однак замість новини про смерть Папи Римського переключають свою увагу на звістку про розлучення відомого футболіста Девіда Бекхема, яка виявляється важливішою. Діалоги персонажів, мовлення яких закорінене в поп-культуру, відтворюють коментарі до телевізійних новин, репетицію перформансу, газетні статті, надаючи, таким чином, п’єсі не лише інтермедіального, а й мультимедійного характеру. При цьому, драматург не без іронії зауважує, що *“семплування й ремікси не виключені та вітаються”* [12, с. 99].

Поряд зі спробами інкорпорувати в драматичний текст елементи цифрових медіа, сучасні польські й російські драматурги звертаються до кіно, радіо й телебачення. Зокрема, польський драматург А. Мілевський визначив жанр своєї п’єси *“Останнє слово чи патологія невинності”* як *“сценарій для театру й кіно в трьох діях”* (*“skrypt teatralno-filmowy w trzech aktach”*) [13, с. 19]. Дія п’єси протікає паралельно на сцені та кіноекрані, на якому демонструють старий чорно-білий фільм, а персонажі існують як у просторі сценічного майданчика, так і на кіноекрані: *“Віктор з’являється у два різні способи: то на сцені, то у фільмі. Тим часом на екрані, як і раніше, старий чорно-білий фільм, у якому Віктор сидить за столом і пише текст своєї повісті. Фільм несподівано монотонний, без будь-якої дії. Видно тільки письменника, дуже захоплену людину. <...> Тим часом, сам Віктор постійно перебуває на сцені, сидючи в кріслі, рівно посередині, а позаду нього розташований екран із фільмом”* [13, с. 29]. Водночас, сценічну дію та кінопроекцію А. Мілевський доповнює голосом наратора, який супроводжує фільм: *“Голос наратора – то голос Віктора. Текст, який він читає, вміщено нижче. <...> Віктор повторює окремі слова, які лунають із гучномовця, або промовляє їх одночасно з ним...”* [13, с. 29].

Так само, перша частина п’єси В’ячеслава й Михайла Дурненкових *“Віднімання землі”*, присвячена стихії вогню, побудована у формі радіо-інтерв’ю: *“Ведущая. Здравствуйте, уважаемые слушатели – рабочие и служащие нашего завода. Как обычно, в восемь часов мы начинаем трансляцию радио механосборочного производства завода металло конструкций. Сегодняшний эфир посвящен произошедшей вчера аварии на плазменном участке. В результате разгерметизации емкости с гелием произошел взрыв, унесший жизни двух наших работников – Сергея Семакова и Андрея Голухтина. <...> Сегодня у нас в студии люди, работавшие вместе с ребятами... И первый из них – начальник плазменного участка Зинатуллин Андрей Васильевич...”* [2, с. 220]. Однак, судячи з діалогів дійових осіб, “радіо-інтерв’ю”, учасниками якого стають не лише начальник і бригадир плазмової дільниці, а й загиблі робітники – Сергій Семаков й Андрій Голухтін, призначене саме для постановки на сцені, а не для радіо. В ході підкреслено статичної дії, яка побудована на основі поширеного у драматургії прийому “театр у театрі”, адже глядач ніби потрапляє “за лаштунки” радіоефіру, персонажі, відповідаючи на запитання ведучої, обмінюються репліками, що мають

виразно оповідний характер.

Після успішної прем'єри спектаклю “Большая жрачка” московського Театру.doc (2003 р.), що не тільки відтворив на театральній сцені телевізійний жанр ток-шоу, а й викрив механізми його створення, в російській драматургії з'явилася низка п'єс, автори яких звернулися до популярних розважальних жанрів телебачення: ток-шоу, реаліті-шоу, сіткому тощо. Невипадково майже всі цитовані нижче драматурги також успішно працюють для кіно й телебачення.

Зокрема, п'єса “Серпантин” П. Пряжка відтворює ток-шоу, яке транслюється он-лайн у мережі інтернет і має всі необхідні атрибути подібного телевізійного “продукту”. Своєю чергою, драматичний твір О. Слаповського “Формат”, який автор назвав “фільмоп'єсою у двох діях”, побудований за жанровими канонами сіткому: *“Сцена – съемочный павильон, большое помещение, где частью построены, частью строятся или перестраиваются на наших глазах интерьеры сериала. Здесь также импровизированные гримерные, уголки отдыха, отгорожен временный кабинет продюсера Рубежина. Везде расставлены прожектора, отражатели, оборудование для записи звука, проложены рельсы для тележки с камерой и т.п. Пока собираются зрители, строители продолжают что-то приколачивать, перетаскивать, съемочная группа суетится. Потом слышится музыкальная заставка сериала (она будет постоянной), всё затемняется, кроме ячейки, изображающей холл гостиницы. Ощущение, что мы смотрим телевизор. Актеры разыгрывают очередной эпизод многосерийной комедии-ситкома”* [10].

Жанр ще однієї своєї п'єси “Дім на злам” автор визначив як “реаліті-шоу для театру у двох частинах”, зауваживши, при цьому: *“Я уверен, что пьеса или книга, или фильм на эту тему существуют – если не в России, то где-то еще. Их просто не может не быть”* [9, с. 233]. Невибagliва, на перший погляд, фабула побудована за законами реаліті-шоу, в ході якого мешканці комунальної квартири в старому будинку беруть участь у зйомках телепередачі за матеріальну винагороду. Втім, реаліті-шоу виявляється фікцією – *“реалити-шоу, но без шоу, без игры, без подделок”* [9, с. 237] – документальним фільмом “Камера”, який насправді знімає режисер Вадим, прагнучи дослідити межі маніпуляції людьми. Більше того, виявляється, що сам Вадим теж є об'єктом для спостереження й маніпуляцій, про що після його вбивства Продюсеру повідомляє Режисер: *“Явился и сказал, что давно хотел снять кино о том, как можно манипулировать людьми. И есть такая возможность. Просил помощи и содействия, я же его учитель как-никак. Он не подозревал, бедный, что я сам давно хочу снять кино – о том, к чему приводит манипулирование людьми. Он работал на меня и не знал этого”* [9, с. 296].

Наслідуючи закони телебачення драматург групує дійових осіб – відповідно до квартир, у яких вони мешкають, і супроводжує їх характеристикою, що нагадує характеристику персонажів реаліті-шоу: *“Квартира 1. Суепалов Николай Иванович, за 60 лет, пенсионер, бывший мелкий госслужащий,*

человек желчный, обиженный на жизнь. Суепалова Нина Петровна, его жена, около 60-ти, тоже пенсионерка и тоже где-то служила. Фаталистка: жизнь сама все за нас решит. Единственное, что мы можем, – помочь близким” [9, с. 233]. Загалом – шість квартир й одинадцять мешканців, серед яких люди різного віку, представники різних прошарків суспільства та професій тощо.

Відповідно до задуму автор вибудовує і сценічний простір у п'єсі, на чому окремо наголошує в ремарці: *“Оформление сцены, естественно, на усмотрение художника. Можно сделать двухэтажную конструкцию – по три квартиры на каждом этаже. Выгородка побольше – сама квартира, рядом с нею крохотная клетушка – санузел. Подразумевается, что в квартирах телекамеры есть, а в санузлах нет... На переднем плане – общая кухня. Правда, в таком варианте персонажи, не занятые в эпизоде, вынуждены будут пережидать – ничего не делать или изображать бытовую деятельность, что отвлечет внимание. Но можно поработать со светом, затемняя их секции. А можно воспользоваться кругом, если он есть: круг поворачивается – меняются квартиры”* [9, с. 235].

Зрозуміло, що, як і персонажі п'єси “Формат”, мешканці “Дому на злам”, перетворившись на віртуальні медіа-образи, втрачають людську подобу. Прикладом граничної “віртуалізації” образів героїв унаслідок проекції формоутворюючих принципів телевізійного рекламного продукту в драматургічному тексті може слугувати п'єса М. Дурненкова “Червона чашка”, у фабулі якої автором обіграно популярну в 90-ті ХХ ст. рекламу кави однієї відомої торгівельної марки. Причому, персонажі п'єси – 1-й полярник і 2-й полярник, які нагадують героїв С. Беккета чи Т. Стоппарда, – приречені на постійне відтворення однієї і тієї ж мізансцени, як того вимагає логіка розповсюдження реклами на телебаченні.

І якщо експерименти сучасної драматургії, на думку М. Липовецького й Б. Боймерс, лише виявляють неспроможність “media” як посередника реалізувати свою головну функцію – трансформувати неможливу комунікацію у можливу [4, с. 218], то репрезентація кіно, телебачення й медіа мовою драматургії, а отже поява нових авторських жанрових модифікацій (“реаліті-шоу для театру”, “сценарій для театру й кіно в трьох діях”, “фільмоп'єса” тощо) свідчить про спробу подолати “розрив” між драматичним текстом і театральною практикою, що з'явився внаслідок режисерського досвіду Р. Вілсона, Є. Гротовського, Т. Кантора, Й. Сайлера, А. Васильєва та ін., а згодом був осмислений у “Постдраматичному театрі” Г.-Т. Леманна. Водночас інтермедіальний аспект може бути плідним у контексті подальшого вивчення не лише сучасної польської чи російської драматургії, а й загалом жанротворчих процесів у драматургії слов'янських країн кінця ХХ – початку ХХІ століть.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вопросы театра/PROSCAENIUM. – М. : Государственный институт искусствознания, 2011. – № 1-2.

– 352 с.

2. Дурненков В. Вычитание земли / Вячеслав Дурненков, Михаил Дурненков // Новая драма : пьесы и статьи / [вступ. ст. Е. Ковальской]. – СПб. : Сеанс ; Амфора, 2008. – С. 219-242.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман ; [пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева ; предисл. А. Васильев]. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.
4. Липовецкий М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты “новой драмы” / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
5. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга : Сотворение человека печатной культуры / Маршалл Мак-Люэн ; [пер. с англ. А. Юдин]. – К. : Ника-Центр, 2004. – 432 с. – (Серия “Сдвиг парадигмы”; Вып. 1).
6. Новое литературное обозрение. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – № 5 (111). – 448 с.
7. Павловский Р. Краткая история польской революции (в драматургии) / Роман Павловский // Антология современной польской драматургии ; [пер. с пол. ; под. ред. К. Старосельцевой; авт. вступ. ст. Р. Павловский]. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 7-32.
8. Пряжко П. Труссы / Павел Пряжко // Новая драма : пьесы и статьи / [вступ. ст. Е. Ковальской]. – СПб. : Сеанс ; Амфора, 2008. – С. 367-422.
9. Слаповский А. Самая настоящая любовь : пьесы для больших и малых театров / Алексей Слаповский. – М. : Время, 2011. – 608 с. – (Серия “Самое время!”).
10. Слаповский А. Формат. Фильмопьеса в 2-х сериях [Электронный ресурс] / Алексей Слаповский – Режим доступа : <http://slapovsky.ru/content/view/345/43/> [дата звернения: 25.03.2014].
11. Театр. – М. : СТД РФ, 2013. – № 10. – 208 с.
12. Klata J. Uśmiech grejpruta / Jan Klata // Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne : antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze R. Pawłowskiego ; [redakcja H. Sutek]. – Kraków : Wydawnictwo Zielona Sowa, 2003. – S. 99-130.
13. Milewski A. Trylogia pięciu postaci. Ostatnie słowo albo patologia niewinności. Skrypt teatralno-filmowy w trzech aktach / Andrzej Milewski // Milewski A. Medytacje teatru post mortem. – Warszawa : tCHu, doM wYdawniczy, 2007. – S. 19-104.
14. Pawłowski R. Wstęp / Roman Pawłowski // Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne : antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze R. Pawłowskiego ; [redakcja H. Sutek]. – Kraków : Wydawnictwo Zielona Sowa, 2003. – S. 5-20.